

Zevi: cronologías Zevi: Chronologies

María Teresa Muñoz

Estas notas tienen que ver con el tema fundamental de Bruno Zevi: el tiempo. El tiempo de la historia, el de la vida, el de la evolución de una personalidad creadora, el de un movimiento artístico, el origen y el final, la apoteosis y la decadencia. Para muchos, es fácil olvidar cuando se producen los acontecimientos, cuando aparecen unas determinadas formas o se pronuncian unas determinadas palabras; podrá decirse que no son más que polémicas de historiadores. Pero, al menos en este caso, con un historiador como protagonista, estará justificado recordar algunas cosas.

Miremos hacia atrás, hacia el año 1950. Lewis Mumford publica en la revista *The New Yorker*, entre 1953 y 1955, una serie de artículos que son editados poco después en forma de libro con el título *From the ground up*. La edición española, una traducción argentina de 1959, se titula *Frank Lloyd Wright y otros escritos*. Bruno Zevi había publicado ya, en 1947, su libro *Frank Lloyd Wright*, su segunda obra tras *Hacia una arquitectura orgánica*. Zevi es mencionado expresamente en esta recopilación de artículos de Mumford, al menos en la edición argentina, como referencia de los capítulos dedicados a Wright. Por esos mismos años, en 1955, Bruno Zevi comienza sus colaboraciones con la prensa italiana, primero en *Cronache* y después en *L'Espresso*. Y, en 1956, recibe a Wright en Roma presentándolo como "el más grande de los arquitectos vivos y el máximo genio de la arquitectura desde los tiempos de las cavernas hasta hoy".

¿Qué significa todo esto, más allá de la pura crónica?. En primer lugar, Lewis Mumford, un prestigioso historiador, publica artículos periodísticos en un semanario de información general y, precisamente, comienza por hablar de un arquitecto llamado Frank Lloyd Wright. Y Mumford no es una excepción, también el crítico de arte Harold Rosenberg y el dibujante Saul Steinberg comparten las páginas de *The New Yorker*; esto habla de la condición de la prensa americana.

En segundo lugar, es Bruno Zevi quien hace entrar a la arquitectura como tema de un periódico, cuando no hay indicios de que las publicaciones de información general en Italia estuvieran igualmente interesadas en dar cabida a la crítica de arte que las americanas. También, presenta en público a Frank Lloyd Wright.

Y, en tercer lugar, en la década de los cincuenta, Mumford tiene cerca de sesenta años, Wright más de ochenta y Zevi treinta. El primero ocupa, casi exactamente, la generación intermedia entre Bruno Zevi y Frank Lloyd Wright. Y Mumford había dicho antes, en el prólogo a su libro *The Brown Decades*, que "si el axioma más corriente de la historia es que cada generación se rebela contra sus padres y hace amistad con sus abuelos, esta sola razón bastaría para justificar nuestra atención a la generación que se esforzó y floreció tras la Guerra Civil". También podría ser esta la razón, banal si se quiere,

These notes and remarks bear on the fundamental them of Bruno Zevi: time. The time of history, that of life, that of the evolution of a creative personality, that of an artistic movement, the beginning and the end, apotheosis and decadence. For many it is easy to forget exactly when events happen, or just when it is that certain forms appear or certain words are spoken; it might be said that these times are just polemical grists for the historians' mill. In the case at hand, however, with a historian as the protagonist, it is meet to remember a few things.

Let us look back, at the year 1950. In *The New Yorker* magazine, between 1953 and 1955, Lewis Mumford published a series of articles shortly to be issued in the form of a book, entitled *From the Ground Up*. The Spanish edition, translated in Argentina in 1959, was titled "Frank Lloyd Wright y otros escritos". Already by 1947, Bruno Zevi had published his book *Frank Lloyd Wright*, his second work after *Towards an Organic Architecture*. Zevi is expressly mentioned in the collection of Mumford's articles, at least in the Argentine edition, as a reference for the chapters dedicated to Wright. During these same years, in 1955, Bruno Zevi began his collaborations with the Italian press, first in *Cronache* and later in *L'Espresso*. In 1956, he presided over the reception of Wright in Rome, presenting him as "the greatest living architect and the greatest architectural genius since the time of the caves until now".

What, beyond pure chronicle, does all of this mean? In the first place, Lewis Mumford, a prestigious historian, published journalistic articles in a weekly magazine of wide cultural scope and general information, began by speaking of an architect named Frank Lloyd Wright. And in this Mumford was no exception, as the art critic Harold Rosenberg and the illustrator Saul Steinberg shared the pages of *The New Yorker*; this bespeaks the condition of the American press.

In the second place, it was Bruno Zevi who introduced architecture as a journalistic subject, at a time when there were no signs that general information publications in Italy were as interested in giving space to art criticism as they were in America. It was also he who presented Frank Lloyd Wright to the public.

And, in the third place, in the fifties, Mumford was about sixty years old, Wright over eighty, and Zevi was thirty years old. Mumford almost exactly occupies the intermediate generation between Bruno Zevi and Frank Lloyd Wright. And earlier, in the prologue to his book *The Brown Decades*, Mumford had written that "if the greatest platitude of history is that each generation rebels against its parents and makes friends with its grandparents, then this reason alone is enough to justify our attention and interest in the generation that flourished after the Civil War". This might also be the reason, banal though it may be, explaining Bruno Zevi's interest in the American

María Teresa Muñoz es arquitecto y profesora titular de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Su artículo "Viena, cinco años después. El *Weissenhofsiedlung* de 1927 y el *Werkbundsiedlung* de 1932" fue publicado en *Arquitectura*, 278-279. Actualmente prepara un libro, junto con J.D. Fullaondo, sobre la crítica de arquitectura, en el que también colabora Bruno Zevi.

María Teresa Muñoz is an architect and titular Professor of Design at the Architectural School of Madrid. Her article "Vienna, Five Years Later. The *Weissenhofsiedlung* of 1927 and the *Werkbundsiedlung* of 1932" was published in *Arquitectura*, 278-279. She is currently preparing, along with J. D. Fullaondo, a book on architectural criticism, in which Bruno Zevi is also a collaborator. **Translated by Christopher Emsden.**

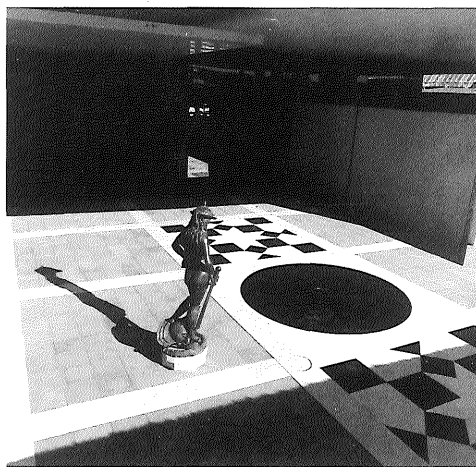
de justificar el interés de Bruno Zevi por el arquitecto americano Frank Lloyd Wright, el interés de un nieto por su abuelo.

A partir de aquí, de esta paradójica situación del abuelo americano y el nieto europeo, que invierte las relaciones cronológicas comúnmente aceptadas entre el viejo continente y el nuevo mundo, es posible entender la posición de Bruno Zevi en la historia de la arquitectura americana. No hay que olvidar que casi al mismo tiempo que Borromini construye en Roma su San Carlino, Peter Minuit está comprando a los indios por veinticuatro dólares la isla de Manhattan y la ciudad de Chicago tiene una población de ciento cincuenta habitantes.

Si Frank Lloyd Wright es una figura singular que, con su larguísima trayectoria profesional, altera cualquier posible cronología de la arquitectura moderna, o si se prefiere de la arquitectura del siglo XX, Bruno Zevi estará empeñado en recomponer esta cronología, precisamente tomando la personalidad de Wright como referencia de todo el desarrollo de la arquitectura contemporánea. A su obra y su influencia dedica Zevi prácticamente la mitad de su voluminosa *Historia de la Arquitectura Moderna*, publicada por primera vez en 1950. Y es también en torno a su figura y su significación donde se manifiesta la hostilidad hacia él del historiador oficial de Wright, Henry-Russell Hitchcock, quien le acusa de invertir la cronología del movimiento orgánico en sus manifestaciones europeas y americanas. La antipatía debía ser mutua; Zevi seguramente ve en él al defensor a ultranza del lenguaje racionalista importado de Europa y aclamado en la exposición del MOMA de 1932 y, como contrapartida, Hitchcock omite el nombre de Zevi entre los estudios de Wright en su *Architecture 19th. and 20th. Centuries*.

No es extraño que, entre los historiadores oficiales, pudiera despertar recelos un recién llegado que, desde el principio, trata la arquitectura americana como un campo propio, identifica sus orígenes y califica a sus figuras. Sigue siendo un misterio cómo un italiano, con una profunda formación histórica y el peso abrumador del pasado en su propio país, en su propia ciudad, es capaz tan rápidamente de asumir los códigos cronológicos americanos, casi su ausencia de pasado, y convertirse en uno de los máximos intérpretes de su arquitectura. He aquí una muestra; el resumen de Zevi de la arquitectura americana, de su evolución, es este: "La importancia de Richardson, la grandeza de Sullivan y el genio de Wright". Tres nombres, tres adjetivos y ya está esbozada una tradición.

Pero no todo es el reconocimiento de la línea de los grandes maestros; Zevi es igualmente contundente en las descalificaciones. Ataca violentamente la exhibición clasicista de la Columbian Exposition de Chicago y llama a Daniel H. Burnham traidor (al famoso tío Dan de Frank Lloyd Wright), mientras se desinteresa por algunos de sus participantes como Richard Morris Hunt, calificándole simplemente de ecléctico. Lo mismo hace con otro de los símbolos de la arquitectura americana, el Rockefeller Center, y se refiere a Raymond Hood como simplemente el mejor de un gran número de



El arte y la poesía, el mundo de la cultura italiano, confiado a Carlo Scarpa. Según palabras de Zevi, expresado en su vocación lírica, la moldura personalizada hasta el espasmo. Se basa en la forma perfecta y el uso refinado de los materiales.

Art and poetry, the world of Italian culture, confided to Carlo Scarpa. In Zevi's words, it is expressed in his lyrical vocation, the activity of moulding personalized to the point of a spasm. It is based on perfect form and the refined use of the materials.

architect Frank Lloyd Wright: the interest of a grandson in his grandfather.

From this point, this paradoxical situation of the American grandfather and the European grandson, the inverse of the commonly accepted chronological relations between the old continent and the new world, it is possible to understand the position of Bruno Zevi in the history of American architecture. One must not forget that, at about the same time that Borromini built his San Carlino in Rome, Peter Minuit was buying Manhattan island from the Indians for twenty-four dollars, and that the city of Chicago had a population of one hundred and fifty inhabitants.

If Frank Lloyd Wright was a singular figure who, in his long professional career, changed any possible chronology of modern architecture, or at least that of the 20th century, then Bruno Zevi would be the person dedicated to recomposing that chronology, necessarily taking Wright as the reference point of all of contemporary architectural development. Zevi dedicated almost one half of his voluminous tome, *History of Modern Architecture*, first published in 1950, to Wright's work and

influence. It was also around the figure and thesis of Zevi that Henry-Russell Hitchcock, the official historian of Wright, directed his hostility, accusing him of inverting the chronological order of the organic movement in its European and American appearances. The antipathy must have been mutual; Zevi surely saw in Hitchcock the defender to the death of the rationalist language imported from Europe and acclaimed in the Exhibition at the MOMA in 1932, and, in riposte, Hitchcock omitted Zevi's name in the bibliography of Wright scholars in his *Architecture: 19th and 20th Centuries*.

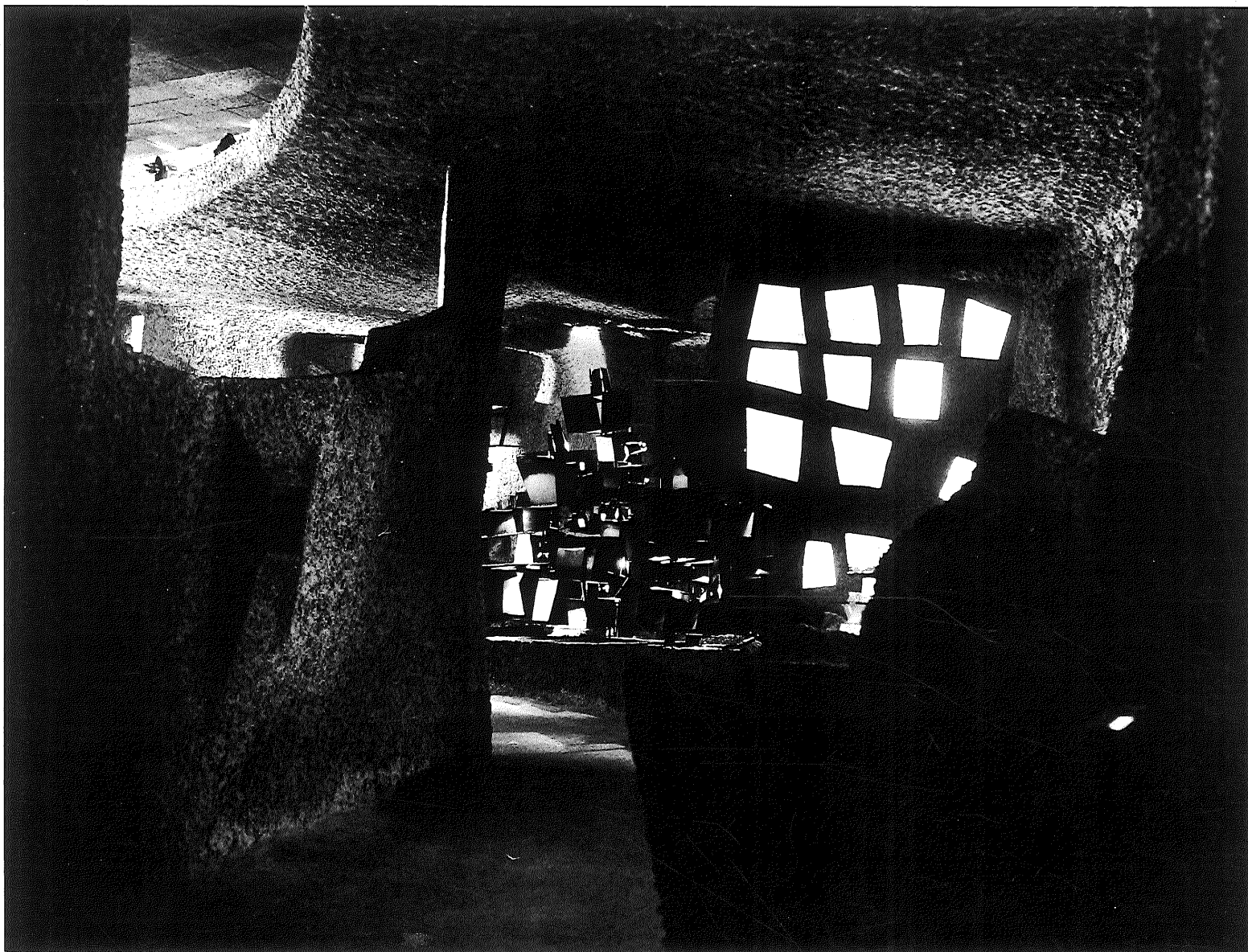
It is hardly strange that seeds of distrust might be aroused among official historians by a recent arrival who, from the beginning, treated American architecture as its own field, identifying its origins and qualifying its figures. It remains a mystery how an Italian, with a profound historical foundation and the crushing weight of the history of his own country and his own city, should be able so rapidly to assume the chronological codes of America, its virtual absence of history, and become one of the greatest interpreters of its architecture. Here is a display; Zevi's resumé of American architecture and of its evolution is summed up in: "The importance of Richardson, the grandeur of Sullivan and the genius of Wright". Three names, three adjectives, and *presto*, a tradition is sketched.

Not everything, though, was a recognition of the line of great masters; Zevi was just as bruising in his disqualifications. He violently attacked the classicist exhibition of the Columbian Exhibition of Chicago and called Daniel H. Burnham a traitor (Frank Lloyd Wright's famous Uncle Dan), while lacking any interest in other participants such as Richard Morris Hunt, who Zevi considered a mere eclectic. He did the same with another of the symbols of American architecture, the Rockefeller Center, and referred to Raymond Hood as merely the best of a great number of

El polo de la industria del *design*, y del grafismo, corre de la mano de Bruno Munari. Juego en el montaje de los elementos exhibidores, prismas que se alternan en tamaño, contenido y posición, configuran el espacio que nos habla de Italia como sexta potencia industrial del mundo, sin disponer de industria propia ni de materias primas, contando solo con su capacidad de transformación.

The pole of the design and graphics industry was encharged to Bruno Munari: Plan of the exhibiting elements themselves in the installation, prisms which alternate in size, content and position, and which configure the space that speaks to us of Italy as the sixth industrial power of the world, despite having no industry of its own, nor primary materials, instead concentrating only on its capacity to transform those of others.





El polo de las costumbres, el modo de vida, es obra de Leonardo Ricci. Lenguaje agresivo, inquieto, neorrealista o mejor, neoexpresionista; cavidad manual y gestualidad matérica, brutalista, distante de toda geometría elemental, memoria de la tradición artesana.

The pole of customs, of the way of life, is the work of Leonardo Ricci: aggressive, uneasy, neo-realist or, better, neo-expressionist language; manual cavity and material, brutalist gesturality, far from any elemental geometry —the memory of the artesanal tradition.

arquitectos-comerciantes, más o menos educados en la Ecole des Beaux Arts, dispuestos a servirse de cualquier estilo, y también del estilo moderno. (Zevi, incluso en esto, tenía un buen maestro. Wright había sido menos explícito, pero no menos caústico, con Mies van der Rohe cuando le escribió: "Es usted el mejor de todos ellos").

Zevi no escribe una historia de la arquitectura americana; escribe una historia de la arquitectura en la que América asume el papel de la tradición frente al más azaroso, y también más tardío, nacimiento de la arquitectura moderna en Europa. Una versión del abuelo americano y el nieto europeo, extendida ahora más allá de una sola personalidad. Entre las primeras obras construidas por H.H. Richardson y la muerte de Frank L. Wright discurre prácticamente un siglo, el mismo que separa la Red House de Philip Webb de la muerte de Le Corbusier. Pero, mientras Zevi ve en el camino seguido por la arquitectura americana la continuidad Richardson-Sullivan-Wright y el paso por el racionalismo de la Escuela de Chicago hasta la revisión orgánica al comenzar el siglo, no ve en Europa antes de la década de 1920-30 más que el esfuerzo de grandes individualistas como Perret, Wagner o Poelzig.

Desde la Red House, dice Bruno Zevi, hay que esperar sesenta años para llegar a Le Corbusier, y otros diez para Asplund y Aalto. Mientras, Wright construía en 1904 la Martin House, anticipando lo que en Europa sólo se produciría en los años treinta y teniendo tras de sí la tradición de la casa americana, la época richardsoniana y la década racionalista de Chicago. En definitiva, para Zevi, la tradición moderna americana es una verdadera tradición, mientras que en Europa la alteración que produce el nacimiento de la arquitectura moderna conduce a una confusión entre el carácter terminal o pionero de sus principales figuras, con las únicas excepciones de algunos maestros como Le Corbusier y Mies, e incluso Gropius y Oud.

La imagen de una América tradicional y avanzada, a pesar de sus ocasionales desvíos como la Columbian Exposition, el Rockefeller Center o el edificio Pan Am, se abre paso en Zevi frente a una Europa de francotiradores. Y, además, será la inicial tradición americana, los edificios de Richardson en concreto, los más influyentes sobre dos de los principales focos de innovación arquitectónica en la Europa de finales del siglo XIX: sobre el holandés Berlage y sobre ciertos representantes del movimiento inglés de Arts and Crafts.

Lewis Mumford, con su *Sticks and Stones* de 1924, y Vincent Scully, con su *The Shingle Style* de 1955, han tratado de identificar las raíces de una arquitectura autóctona americana, de escribir, de algún modo, una historia específica de la arquitectura de su país. Robert Venturi, a final de los años sesenta, parece insistir en ese camino de valoración de las imágenes y los símbolos más genuinamente americanos. Pero, lo que hace Zevi es extender la influencia de la tradición americana, y en especial de Frank Lloyd Wright, a toda la arquitectura moderna, sea de donde sea. Y, en este camino, ampliar todavía más los límites de esta tradición hasta incluir el dominio del paisaje; hacia atrás reconociendo la importancia de Downing y sobre todo de Frederick Law Olmsted y, hacia delante, hablando de las posibilidades del Pop Art como generador de un nuevo paisaje. (Seguramente, esto se produce en paralelo a la ampliación que el mismo Zevi hace del campo del espacio arquitectónico al espacio de la urbanística, en su *Arquitectura in nuce*).

La amplitud y la anticipación con que las experiencias arquitectónicas se producen en América y la difusión de la obra de Wright en Europa a partir de 1910 queda, sin embargo, hasta cierto punto contrapesada por algunos europeos que llevan a América sus experiencias. Bruno Zevi mencio-

merchant-architects, more or less educated in the École des Beaux Arts, and ready to serve up objects in any style, including the modern. (Zevi had a good master even in this; Wright had been less explicit, but no less caustic, with Mies van der Rohe when he wrote the latter that "You, sir, are the best of all of them").

Zevi did not write a history of American architecture; he wrote a history of architecture in which America took on the role of tradition in front of the more hazardous and belated birth of modern architecture in Europe: a version of the American grandparent and the European grandchild, this time extended beyond a single person. Almost a century transpired between the first works of H.H. Richardson and Frank Lloyd Wright's death, the same as separates Philip Webb's Red House from the death of Le Corbusier. But while in the road taken by American architecture Zevi saw the continuity of Richardson-Sullivan-Wright, passing through the rationalism of the Chicago School until the organic revision at the beginning of the century, before the 1920s and 1930 he did not see in Europe more than the efforts of great individualists like Perret, Wagner or Poelzig.

After the Red House, claimed Bruno Zevi, one had to wait sixty years for the arrival of Le Corbusier, and another ten for Asplund and Aalto. Wright, meanwhile, built the Martin House in 1904, anticipating what would be produced in Europe only in the thirties, and having the tradition of the American house, the Richardsonian epoch and the Chicago rationalist decade behind him. Definitively, for Zevi, the modern American tradition is a real tradition, while the change that produced the birth of modern architecture in Europe led to a confusion between the terminal or pioneering character of its first figures, with the only exceptions being such masters as Le Corbusier and Mies, Gropius and Oud.

The image of a traditional and advanced America, despite occasional deviations such as the Columbian Exposition, the Rockefeller Center or the Pan Am building, made its way in Zevi over a Europe of snipers. Besides, it was the initial American tradition, particularly the buildings of Richardson, which were the most influential over two of the principal foci of architectonic innovation in Europe at the end of the 19th century: over the Dutch Berlage and over certain representatives of the English Arts and Crafts movement.

Lewis Mumford, in his *Sticks and Stones* of 1924, and Vincent Scully, in *The Shingle Style* of 1955, have sought to identify the roots of an autochthonous American architecture, to somehow write a specific history of the architecture of their country. Robert Venturi, at the end of the sixties, seemed to insist upon this road of valorizing the most genuinely American images and symbols. What Zevi did, however, was to extend the influence of the American tradition, and especially of Frank Lloyd Wright, into all of modern architecture, wherever it were to be found, and, in the same drift, to extend even farther the limits of this tradition to include the domain of the landscape. Looking backwards, he recognized the importance of Downing and above all of Frederick Law Olmsted, and looking to the future, he spoke of the possibilities of Pop Art as the generator of a new landscape. (Surely this is also the parallel result of Zevi's extending the field of architectonic space to include the urbanistic space, argued in his *Architecture in nuce*.)

The scope and expectation with which architectonic experiments were being produced in America, and the diffusion of Wright's work in Europe after 1910 remained, nevertheless, somewhat counterweighted by certain Europeans who took their experiments to America. Bruno Zevi

na a Eliel Saarinen, animado por Sullivan a raíz del Concurso del Chicago Tribune, William Lescaze y Richard Neutra como la primera oleada. La línea del primero continuará con su hijo Eero hasta Kevin Roche, una línea de europeos americanizados; Richard Neutra catalizará la aparición de una arquitectura californiana y William Lescaze construirá con un arquitecto americano, George Howe, el gran rascacielos para la Philadelphia Saving Fund Society. Este es uno de los edificios elogiados sin reservas por Bruno Zevi y su construcción, precisamente en 1929, es un significativo punto de coincidencia cronológica entre América y Europa; la Villa Savoya es de 1930 igual que la casa Tugendhat. (Uno de los juicios más penetrantes de Henry-Russell Hitchcock, con el que podría estar de acuerdo Bruno Zevi, es el de su revisión de *The International Style*, su obra con Philip Johnson tras la Exposición del MOMA de 1932; decía Hitchcock que “nuestro libro fue más importante que por lo que dijo, por el momento preciso en que lo dijo”).

En todo caso, y a pesar de que las relaciones entre americanos y europeos se hicieran más estrechas tras la emigración de los años treinta y cuarenta, produciendo situaciones como la de Charles Eames acudiendo a la escuela de artesanía y diseño industrial de Moholy-Nagy en Chicago, todavía queda una importante rama de arquitectos e historiadores americanos que no quieren saber nada de Europa ni de sus figuras. Es conocida la actitud de Wright encerrado en su coche, negándose a saludar a Walter Gropius y no parece que Hitchcock, Mumford o Philip Johnson se hayan distinguido precisamente por su simpatía hacia sus visitantes europeos. Zevi, en Estados Unidos, parece haber tenido una cierta división de opiniones, la censura sobre su nombre de algunos contrasta con la proximidad de otros, como el propio Lewis Mumford o Louis I. Kahn. La hostilidad manifiesta ha estado más al Sur, con Oscar Niemeyer, a pesar del saludo entre ambos en la inauguración de Brasilia.

Zevi siempre ve en América continuidad. Y otra de estas continuidades es la pervivencia, allí, de la enseñanza de los maestros. Incluso concluida la experiencia pedagógica de la Bauhaus, la individualidad de alguno de sus maestros se instala en las escuelas americanas, dando lugar a núcleos de enseñanza como el I.I.T. de Mies o la Harvard de Gropius. Venían a sumarse al Taliesin de Wright o a anticipar la Philadelphia de Kahn. Es significativo que Bruno Zevi, mientras descalifica la enseñanza más coral de Gropius basada en la libre elección por parte del alumno de los lenguajes



Tres focos, con una misma relación superior, pero ninguna entre sí. Italia, simbolizada en la gran cubierta, madre gestadora y protectora de estos mundos. Pero en el interior los polos de atracción, que en sí mismos marcan una trayectoria, están descontextualizados. Y la distancia que los separa se cubrirá destruyéndola; se elimina y anula el espacio, destacando únicamente los polos marcados. Por lo tanto el recorrido se convierte en un juego de la arquitectura destruida como hecho autónomo, una arquitectura que para negarse se quiere convertir en estados inmediatos del espíritu. Luces y colores que expresan alegrías y angustias, triunfos y caídas, tensión de renovación y dolor. Para esta labor se llama a un inventor del gesto, al pintor expresionista Emilio Vedova. Se consigue un ambiente totalmente móvil, donde la única orientación es la creada por manchas de colores, que matan el poder de las formas envolventes, de las paredes. Como precedentes de esta intención, según Zevi, solamente Santa Sofía, considerada por Wright como el monumento más grande del mundo; y como conclusión, el pabellón como una obra más importante en su planteamiento que en su resultado.

Three foci, with the same relation above but without any between themselves. Italy, symbolized in the great roof as the mother who feeds and protects these worlds. In the interior, though, these magnetic poles, which in themselves frame a trajectory, are decontextualized, and the distance that separates them is covered, thus destroying the trajectory. The space is eliminated and annulled, leaving only the framed poles to stand out. For this reason the route is turned into a playful theme presenting destroyed architecture as an autonomous fact, an architecture that, in order to negate itself, tries to turn into momentary spiritual states. Lights and colours express the joys and the anguish, triumphs and falls, the tension of renovation and pain. For this labour, the expressionist painter Emilio Vedova was called. A totally mobile environment was achieved, in which the only orientation is that created by stains of colour, which destroy the power of the enveloping forms and of the walls. According to Zevi, the only precedent of this intention is the Sainte Sophie, which Wright considered to be the greatest monument in the world. The conclusion of this intention was a pavilion more important for its conception than for its result.

mentioned, as the first wave, Eliel Saarinen, animated by Sullivan due to the Competition of the Chicago Tribune, William Lescaze and Richard Neutra. The former would be continued by his son Eero and later Kevin Roche, making a line of Americanized Europeans; Richard Neutra would catalyze the emergence of a Californian architecture, and William Lescaze, with the American architect George Howe, would build the giant skyscraper for the Philadelphia Saving Fund Society. This is one of the buildings that Zevi praised without reserve, and its construction in 1929 marked a significant point of chronological coincidence between America and Europe; the Villa Savoye in 1930 was the equivalent of the Tugendhat House. (One of the more penetrating judgements of Henry-Russell Hitchcock, perhaps a rare point of agreement with Bruno Zevi, was made in his revision of *The International Style*, co-authored with Philip Johnson after the MOMA Exhibition of 1932; Hitchcock said that “more than for what it said, our book was more important for when it said it.”)

At any rate, and despite the tightening of the relations between Americans and Europeans after the emigration of the thirties and forties, producing situations such as that of Charles Eames applying to Moholy-Nagy's school of industrial design and craft in Chicago, there remained an important number of American architects and historians who did not want to know anything about Europe, nor of its leading figures. Wright's attitude when enclosed in his car, refusing to greet Walter Gropius, is well known, and it does not seem that Hitchcock, Mumford or Philip Johnson ever distinguished themselves for their kindness towards their European visitors. Zevi, in the United States, seemed to be the object of divided opinions, the censure of his name by some contrasting with the proximity of others, such as Lewis Mumford himself or Louis I. Kahn. The manifest hostility occurred more in the South, with Oscar Niemeyer, despite their mutual greeting at the inauguration of Brasilia.

In America, Zevi always saw continuity. And one other of these continuities was the survival, there, of the masters as teachers. Even when the pedagogical experiment of the Bauhaus was finished, the individuality of some of its masters installed themselves in the American schools, giving rise to teaching nuclei such as the I.I.T. of Mies or Gropius' Harvard. They came to rival Wright's Taliesin or to anticipate Kahn's Philadelphia. It is important that Bruno Zevi, while

figurativos, alabe el modo de enseñar casi renacentista de Wright, Le Corbusier o Mies, cuya poética individual es la única que hace y, por tanto, la única que enseña. Y hasta la imitación directa del maestro, como es el caso de Philip Johnson con Mies van der Rohe, no puede ser más que benéfica, dice Zevi, ya que nunca incurre en un plagio vulgar. Un curioso camino de valorar a Philip Johnson quien, por cierto, y en su afán por despegarse de la estela miesiana, escribió un artículo titulado "*Whence and Whither*" ("¿De dónde y a dónde?") en la revista *Perspecta* (1965), reivindicando el papel del tiempo en la arquitectura. Podría ser una enésima sintonía americana con los intereses de Zevi.

Y, si hablamos de enseñanza, además de las polémicas con Gropius, el reconocimiento del magisterio de Mies o el respetuoso alejamiento de Taliesin (ante el ofrecimiento de Wright, Zevi prefiere mantener la distancia del océano), hay algo más. Bruno Zevi es uno de los pocos -conozco sólo otro caso de parecidas características en este sentido, Colin Rowe- que ha presentado un sistema coherente de enseñanza de la arquitectura, y lo ha hecho precisamente en foros americanos, a pesar de que su sistema tiene que ver con las condiciones específicas de las escuelas italianas. La propuesta de Zevi es sencilla de enunciar, aunque no debe serlo tanto de llevar a la práctica: una enseñanza que parta de la pedagogía activa de los talleres de la Bauhaus, pero vitalizada por la historia. Y, para profesores e investigadores, el campo es el del estudio de la arquitectura moderna. Colin Rowe coincide con Zevi en hacer de la arquitectura moderna el objeto primero de las enseñanzas de las Escuelas y, también es con Bruno Zevi quizá el único que ha hecho entrar una cierta armadura crítica e histórica en el mundo del tablero de dibujo. Ultimamente, coincidiendo con los momentos previos a su jubilación, Colin Rowe se ha trasladado a Roma, desde su Universidad de Cornell. Tal vez esta proximidad, ahora geográfica, signifique algo. Roma ha sido, muchas veces, sede de importantes figuras americanas como Robert Venturi, que fue Premio de Roma.

Una última observación, que tiene que ver con el tiempo personal de Bruno Zevi. Un recuerdo suyo de niño, que recoge en su autobiografía, es el de la primera iglesia protestante de Roma, con su campanario asimétrico presagio de las tendencias anticlásicas de Zevi. Otro, su malestar, y sus vómitos, al alejarse de Roma; él dice que al alejarse de Borromini. Principios y finales son los tiempos preferidos de Bruno Zevi, los momentos iniciales y las decadencias, tantas veces confundidos como sucede en el expresionismo o en el propio autor de esa iglesia romana, George Edmund Street, que murió víctima de su triunfo en el concurso para las Law Courts de Londres en 1881.

Y es el final. Seguramente, todo este relato no coincida para nada con la verdadera historia de Bruno Zevi, incluso en este campo parcial de la arquitectura americana, sus fobias y sus filias, sus valoraciones y sus descalificaciones, sus personajes; faltarán muchos, sobrarán algunos. Pues, objetivo conseguido. Ahora cada uno podrá ir rápidamente a leer las obras de Zevi y sacar sus propias conclusiones. Háganlo, merece la pena.

criticizing the somewhat choral teaching of Gropius, based on the student's free choice of figurative languages, praised the almost Renaissance style of teaching of Wright, Le Corbusier or Mies: the individualist poetics implied by "who can teach is he who does". Even the direct imitation of the master, as in the case of Philip Johnson with Mies van der Rohe, can only be beneficial, Zevi contended, since it never incurred vulgar plagiarism. This is a curious way of valorizing Philip Johnson, who, in his eagerness to detach himself from the Miesian wake, wrote an article entitled "*Whence and Whither?*" in the journal *Perspecta* (1965), in which he revindicated the role of time in architecture; this might be the "nth" American syntony with the interests of Zevi.

And, while we speak of teaching, apart from the polemics with Gropius, the recognition of Mies' brilliance, or the respectful distance from Taliesin (over Wright's offer, Zevi preferred to maintain the distance of the ocean), there is something more. Bruno Zevi is one of the few—I know of only one other case with similar characteristics in this sense, Colin Rowe—who has presented a coherent system of teaching architecture, and it was precisely in American fora that he did this, despite the fact that his systems have to do with the specific conditions of Italian schools. Zevi's methodological thesis is simple to describe, although it must not be too simple to carry out in practice: a teaching mode that starts from the active pedagogy of the Bauhaus workshops, but is vitalized by history. For professors and researchers, the field is the study of modern architecture. Colin Rowe coincides with Zevi in making modern architecture the primary subject to be taught in schools and is, again along with Bruno Zevi, perhaps the only person to have introduced a certain critical and historical armature into the world of the drawing board. Lately, prior to his retirement, Colin Rowe has moved from Cornell University to Rome. Perhaps this proximity, now geographical, holds some significance; Rome has often been the base of important American figures, such as Robert Venturi, who won the Rome Prize.

One last observation, this one related to the personal time of Bruno Zevi. A childhood memory, which he recalls in his autobiography, is that of the first Protestant church of Rome, with its asymmetrical belfry presaging the anticlassical tendencies of Zevi. Another tells of his malaise, and his vomiting, at being far from Rome; he says that they were due to being far from Borromini. Beginnings and ends are the preferred times for Bruno Zevi, the initial moments and the decadences, so often confused, as occurs in Expressionism or with the author of that Roman church himself, George Edmund Street, who died as a victim of his triumph in the Competition for the London Law Courts in 1881.

And this is the end. This story surely does not coincide at all with the true history of Bruno Zevi, even in this partial field of American architecture, his phobias and loves, his valorizations and his criticisms, his figures—many are missing, some are overdone. Mission accomplished, then. Now each person will be able to go, quickly, to read Zevi's works and draw their own conclusions. Do it, it is worth the effort.